

LJUBEZENSKA PISMA

MED TEORIJO IN LITERATURO

ZOO ALI PISMA NE O LJUBEZNI, ROMAN V PISMIH VIKTORJA ŠKLOVSKEGA

Erika Greber
Univerza v Münchnu

UDK 82.09-312.7

UDK 821.161.1.09-312.7 Šklovskij V.

Ruski formalizem naj bi po splošnem prepričanju vzpostavil strogo teoretski diskurz in s tem proizvedel ali poglobil disciplinarno ločitev. Toda že 1922/23 je Šklovski v pisemskem romanu Zoo povezal ta diskurz z literaturo. Zoo metafizijsko preoblikuje tradicionalni pisemski roman in ga prenavlja z zabrisovanjem mej med dokumentarnim in poetskim. Uveljavljeni pogledi na Zoo kot na »poskus praktične uresničitve avtorjevih teoretskih načel« le ponavljajo delitev med diskurzoma in potrjujejo dvomljivo nadrejenost teorije literaturi. Ustreznejša je koncepcija hibridnosti: v romanu se stapljata predmetna raven in metaraven, literatura in kritištvo. Zoo inovativno uporablja »uredniška« parabesedila, ki so sicer tradicionalno vzpostavljala trdno delitev med urednikom in dopisovalci, tu pa hierarhije dekonstruirajo. S svojo vizualno oblikovanostjo postajajo nekakšna »parapisma« in stopajo v epistolarni metadialog. Za pojem »dialoga« med teorijo in literaturo je pomenljivo, da je Šklovski za svoj »kritifikcijski« podvig izbral žanr pisemskega romana.

Ključne besede: pisemski roman, dekonstrukcija pisemskega romana, potujitev, kritifikcija, metafizika, romantična ironija, parabesedilo, eksil, poetika razseljenosti

1. Teorija in literatura: nekaj pojasnil o zgodovinskih kontekstih (zgodovina teorije in zgodovina literature)

O ruskem formalizmu se običajno spomnimo, da je v analizo literature vpelejal prve sistematične kategorije ter zasnoval literarno teorijo v strogem pomenu besede. Zato se formalistom navadno pripisuje, da so razširili vrzel med obema diskurzoma oziroma da so jo pravzaprav sami vpeljali (z razločitvijo disciplin), ker so – kar se jim na splošno priznava – utemeljili

moderno literarno kritištvo. Formalistična teorija je v bistvu res poudarjala koncepcijo estetske avtonomije besedila in bila od svojega začetka programsko brezbrizna do družbenih in praktičnih vlog umetnosti. Do očitnega 'obrata k družbi', ki se je dogajal v poznejšem razvoju formalizma od sredine dvajsetih let, pa je v glavnem prišlo zaradi vzpona stalinizma in doktrine socialističnega realizma, ki sta hitro zadušila vsakršne avantgardne ideje v umetnosti in kritištvu. Toda obstajala je še ena, zgodnejša in, kar je še pomembnejše, prostovoljna in notranja težnja k odmiku od čiste forme in stroge teorije – povzema jo pisemski roman *Zoo* Viktorja Šklovskega, napisan in objavljen v Berlinu v letih 1922–1923.

Zoo je bil njegovo drugo veliko literarno delo in ko bi Šklovski že takrat ne zaslovel kot teoretik, bi se njegovo ime zapisalo v literarno zgodovino prav zaradi te radikalne inovacije romana v pismih. Zvrstnemu razvoju pisemskega romana je *Zoo* vtisnil pečat modernosti. S spretnitvijo tradicionalnega vzorca predstavlja nazorno improvizirano montažo heterogenega gradiva, ki nima zgodbe. Iz logike prepovedi in želje sledi, da je ljubezenska tema zavrta, a to je obenem sredstvo, ki jo spodbuja. Najinovativnejše lastnosti eksperimenta Viktorja Šklovskega so metafizijska samorefleksija, paradoks in ironija. Na kratko povedano: »*Zoo* povzroča viden premik v žanru; po letu 1923 ta nikoli več ne bo takšen kot prej.« (Kauffman xix) Z vidika zvrstne inovacije *Zoo* ni nič manj avantgarden od nekaterih drugih prelomnih del iz istih let, kakršna so Joyceov *Ulikses* (1922) ali Rilkejevi *Soneti na Orfeja* (1923), čeprav so se ta v svetovni književnosti bolj uveljavila. Za zgodovinarje pisemskega žanra je torej roman Šklovskega nepogrešljiv mejnik. Toda današnji povprečni bralec ga ne pozna več, povprečni literarni kritik pa niti ne sumi, da sploh obstaja. Pesniška praksa in domišljijsko literarno ustvarjanje formalistov sta po krivici utonila v pozabo – a to dejstvo pove manj o literarni kakovosti teh zapostavljenih besedil (čeprav nobeno od njih ni tako pomembno kot *Zoo*) kakor o današnjem pojmovanju teorije.

Čas je, da ponovno odkrijemo tudi 'drugo' stran formalizma: praktične temelje formalistične teorije in literarne dosežke formalistov. Vse se je začelo z njihovo tesno in ustvarjalno povezanostjo s pred- in porevolucionarnimi avantgardami (ruskega futurizma si pravzaprav ne moremo zamisliti brez formalizma), doseglo vrhunec v dvajsetih letih 20. stoletja z njihovimi lastnimi literarnimi deli (ta obsegajo zgodovinske romane, novele, eseje in spominsko prozo, pa tudi otroško literaturo in scenarije) in seglo še do njihovega vpliva na sodobno literarno produkcijo, saj so predavali na raznih literarnih tečajih¹ (od tod je izšla tudi prva zanimiva porevolucionarna literarna skupina Serapionovi bratje; prim. Greber, »The metafictional turn«). Poleg omenjenih praktičnih dejavnosti, ki so spletle tesno vez med literaturo in teorijo, je treba poudariti, da njihov slog teoretiziranja ni bil prav nič akademski; ravno nasprotno, zgodnji formalizem se je začel kot izziv uveljavljeni akademski filologiji. Prva razprava Šklovskega, »Vstajenje besede« (1914) – pozneje je postala manifest formalističnega gibanja² – bolj spominja na pisanje futurističnega pesnika kakor na delo literarnega kritika. Značilno je, da poznejši uradni povzetki zgodovine ruskega formalizma prikazujejo, kako so Šklovskega grajali zlasti zaradi njegovega dokaj

nesistematičnega, neakademskega načina argumentacije. Toda tisto, kar se z vidika čiste teorije zdi kot hiba, lahko s perspektive transdisciplinarnega mišljenja postane vrлина. Pristop Šklovskega vsekakor ni bil samo premočrtna teorija; to naj velja kot pojasnilo, zakaj na konferenci, posvečeni hibridizaciji teorije in literature, omenjamo osrednji lik neke teoretične šole.

Zoo Šklovskega zagotovo sodi med dokazno gradivo za tezo, da »se teorija in literatura razvijata po vzporednih zgodovinskih tirnicah vse od takrat, ko sta začeli obstajati kot samostojni disciplini« (kakor je bilo zapisano v vabilu na ta kolokvij). Poetika romana *Zoo* se vrača k Sternovemu *Tristramu Shandyju* pa tudi k nemški romantiki; je predhodnica postmoderne ideje igrivega stapljanja kritištva in fikcije.

Za časa Šklovskega še niso poznali čudovitega izraza »kritifikcija«, saj ga je izumil šele Raymond Federman (francosko-ameriški pisatelj in literarni kritik)³ – gre za duhovit jezikovni hibrid, ki poimenuje hibridizacijo diskurzov. Zdi se, da je Šklovski uveljavljal neke vrste 'kritifikcijo' *avant la lettre*. Vendar so bili predpogoji za hibridizacijo tedaj drugačni. Iz tega, kar je bilo povedano o statusu formalizma kot utemeljitelja literarnega kritištva v sodobnem smislu, sledi, da je bilo mešanje obeh diskurzov pred njuno strogo ločitvijo nekaj povsem drugega kakor isto početje po takšni ločitvi. Šele po formalizmu oziroma, natančneje, po kanonizaciji formalizma kot strogega in natančnega teoretskega diskurza ter po vzpostavitvi točno določenih mej med disciplinami lahko ideja hibridne 'kritifikcije' končno postane zares privlačna in zahteva status programa. Toda formalizem je imel tedaj drugačne namene. Lahko rečemo, da je roman Šklovskega posegel v čistost razločenih diskurzov, kar je za avtorja pomenilo, da se je moral gibati naprej in nazaj. Pred časom je še pomagal, da se je znanost o umetnosti končno razvila kot samostojna disciplina, kmalu za tem pa jo je že prepletal z umetnostjo. To transgresijo so ostro občutili tudi njegovi sodobniki formalisti, o čemer priča kritika Jurija Tinjanova.⁴

Kakor koli že, z vidika zgodovine odnosov med teorijo in literaturo je trenutek *Zooja* resnično zgodovinski.

2. Epistolarna konstelacija v *Zooju*

Zoo je nedvomno eden najbolj zanimivih in duhovitih romanov v pismih vseh časov, in sicer prav zaradi tega, ker uspešno prehaja med teorijo in literaturo pa tudi med fikcijo in življenjem, z medkulturnim dialogom med Rusijo in Evropo vred. Besedilo je izjemno zaradi kombiniranja globokih čustev z izostreno refleksijo. Ganljive evokacije bolečine izgnanstva in neuslišane ljubezni spremlja duhovita metaliterarna igra. *Zoo* preoblikuje tradicionalni roman v pismih v metafikijskem slogu. Poživlja ga tako, da briše meje med dokumentarno in poetično epistolarnostjo. Dobesedno se to kaže v genezi besedila: v romanu naj bi bila fiktivna pisma pomešana z resničnimi pismi ter s takšnimi, ki so bila ali bi lahko bila izmenjana (v sicer pretežno enosmerni korespondenci) med mladim kritikom in damo, ki ji je dvoril, med romanesknim 'jazom' in njegovo ljubo Aljo, *alias* Viktorjem

Šklovskim in Elso Triolet (prav tako rusko izseljenko, poznejšo francosko pisateljico); ona je bila stara sedemindvajset let, on jih je imel trideset.⁵ Šklovski je to knjižico napisal v Berlinu, potem ko je pobegnil iz Sovjetske zveze. Je dokument njegove lastne vmesne eksistence v vicah begunstva, pa tudi nekakšna etnografija »ruskega« Berlina. Toda ko bi roman obravnavali zgolj kot avtobiografsko delo, bi podcenili njegovo teoretsko stremljenje. Roman je nasičen s teorijo, ne samo zaradi tematiziranja formalističnih idej (to sicer tu in tam počne, kar je v besedilu, katerega glavni junak je teoretik, mogoče pričakovati), temveč tudi zato, ker je konstruiran po formalističnih načelih oziroma jih udejanja.

Zž
Pisma ne o ljubezni
ali
Tretja Heloisa

Viktor Šklovski
ZOO
ali
Pisma ne o ljubezni

ZOO
posvečam
Elsi Triolet
in knjigi dajem naslov
»Tretja Heloisa«

Zelo zgovoren je natančnejši pregled naslovnice in naslovnih strani (gl. slike 1–3 v prilogi, str. 143). Dvojna igra z abecedami in jeziki poudarja medkulturne in medbesedilne vidike romana. Nemška sestavina je natisnjena v latinici: ZOO, živalski vrt v središču Berlina in mestno prometno vozlišče. Berlinski živalski vrt (*Tiergarten*) se je nahajal v ruskem delu mesta, ki se ga je prijel vzdevek *Charlottengrad*; poleg teh dejstvenih razsežnosti pa živalski vrt vseskozi dobiva še simbolične pomene ujetosti (emigrant kot opica, ljubimec kot opica). Kljub takšnim predvidljivim toposom je tema menažerije razložena na zanimiv način.⁶ Ostale sestavine naslova pa so neposredno pomembne za epistolarni diskurz. Formula *Tretje Heloise* povleče vzporednico z Rousseaujevim romanom v pismih *Julija ali Nova Heloisa* in njegovim virom, srednjeveškim predhodnikom pisemskih romanc, Heloisinih pisem Abelardu. Prav od tod izvira tudi motiv »pisem ne o ljubezni«. Poleg tega je nadliterarno ime napolnjeno z resničnim življenjem prek besedne igre: Heloisa – Èloisa – Èl'za. Naključna podobnost med različicami ruskega in francoskega imena ima močan simbolni pomen za tisto nit v knjigi, ki se povezuje s francoskim načinom življenja, postavljenim v nasprotje z ruskim, kar je ena od tem odtujenosti. Ljubljena dama namreč v očeh svojega potencialnega ljubimca postaja vse preveč Francozinja, on sam pa se čedalje bolj zaveda svoje ruske identitete in nezmožnosti ter nepripravljenosti za prilagajanje se zahodnjaštvu. Rusko-nemška tema prevladuje že zaradi Berlina kot prizorišča emigrantskega življenja, toda tisto, kar v resnici šteje, sta različni stopnji 'evropskosti', ki zarisujeta ločnico

znotraj 'nezaljubljenega' para. Čustvena razdalja in odtujenost med dopisovalcema se vseskozi interpretira s pojmi kulturnih razlik (francosko – rusko ali evropsko – rusko; prim. Pismi št. 16, 17). Z vidika akulturacije zgodba Šklovskega vsekakor ni ljubezenska.

Ime ženske naslovljenke je sicer prosto prevedljivo in izmenljivo v ruski in francoski kulturi in književnosti, ime avtorja pa ima očitno drugačen položaj. Kulturna dilema je simbolizirana že v grafični podobi naslovnice (oblikoval jo je El Lissitzky; gl. sliko 1), kjer je ime »Viktor Šklovski« vpisano in skrito v črko Z iz naslova Z8 in daje vtis, kot da bi bilo zaprt v kletko berlinskega živalskega vrta oziroma ujeto v past, za rešetke latinskega sloga pisanja. Beseda »Zoo« (za razliko od »Heloise«) ni prečrkovana v cirilico. Tudi navadno natisnjena naslovnica (slika 2) izraža abecedno odtujenost *Zooja*.

Posvetilna stran (slika 3) je zanimiva, ker predstavlja parabesedilni prostor, v katerem se dvoumno prepletata dve vlogi pisca (znotrajbesedilni prvoosebni pisec in zunajbesedilni avtor).

V zvezi s problematiko fiktivnosti je pomenljiva asimetričnost med ženskim in moškim dopisnim partnerjem. Za *njene* položaje obstaja jasno semiotsko razlikovanje s pomočjo imena: Elsa je resnična zunajbesedilna resnična oseba, Alja je znotrajbesedilni lik. Odnos med njima je seveda zadosti jasno vzpostavljen, in sicer ne samo prek sovpadanj v zgodbi, ampak tudi z metaopombo: »Al, Al, El, kličejo, ko poskušajo izgovoriti tvoje ime« (13. pismo, *Zoo, or; Letters* 48). Obstaja vsaj fikcija, da obstaja nekakšna fikcijska razlika. Ni pa nobenih uporabnih imenskih nalepk, ki bi določale znotrajbesedilnega avtorja-zaljubljenca, ni nobenega imena, ampak le »jaz« (ki nikoli ne podpiše svojih pisem); to je seveda obenem tudi »jaz« in avtorski podpis, ki podpira avtobiografski pakt. (Naj mimogrede omenim, da to nerazlikovanje analitikom precej otežuje jasno govorjenje o besedilu.)

Parabesedilna razmejitev avtorskih položajev se nadaljuje v telesu besedila, kjer je peščica Aljinih pisem okvirjena z avtorskimi uvodi, tako da so videti bolj kot vrivki in ne kot samostojne ali enakopravne izjave. Ob upoštevanju celotnega dela lahko torej upravičeno govorimo o moškem subjektu in ženskem objektu. Dopisovanje si prilašča samo ena stran. Samo pod takšnim pogojem je mogoče knjigo »posvetiti« tisti, ki naj bi bila izvorno sama (domnevno) vpletena v pisanje posameznih delov iste knjige.

Šklovski ne prikriva umetelnosti zgradbe, temveč razgalja konstruiranost podob. V enem primeru je razrušena celo avtobiografska iluzija – ko nakaže postopek urejanja besedil in uporabi relikv konvencionalnega romana v pismih, to je fiktivnega urednika (*Herausgeberfiktion*). Fiktivni urednik rekonstruira vrzel v dopisovanju: »Kot se zdi, napisano kot odgovor na komentar, očitno sporočen po telefonu, saj v dosjeju ni ničesar, kar bi ustrezalo tem vrsticam.« (Uredniška opomba k pismu št. 12, *Zoo, or; Letters* 44.) Izrazi, kot sta »zdi se« in »očitno«, zaznamujeta odlomek kot čisto špekuliranje.

Tako razkazovanje arbitrarnosti se ujema z nereprezentativnim konceptom umetnosti; zanj je Šklovski predložil podobo »narisane okna«, in

to že davno pred Magrittom (22. pismo).⁷ Skrivnost romana *Zoo* je njegova podvojenost: v enem trenutku vidimo okno, v drugem pa le njegovo risbo ali skiciranost – gre za nekakšen učinek migotanja (Kauffmann 22, po Sheldonu, *Victor Shklovsky*). Že po definiciji ne moremo vedeti, ali so Aljina fiktivna pisma res identična z Elsinimi pravimi pismi (čeprav so tako sodobniki Šklovskega kakor poznejši literarni zgodovinarji videz vzeli čisto zares in ženska pisma pripisovali Elsi; to je storila celo Elsa Triolet v svojih poznejših avtobiografskih izjavah; prim. Triolet 15).⁸

Roman vsebuje nekaj pisem, namenjenih še drugim naslovnikom v Moskvi in Petersburgu/Petrogradu. Šklovski ne poskuša zapeljati le svoje dame, ampak tudi druge bralce, celo državne in partijske veljake, ki so ga pripravili do tega, da je zbežal iz Rusije, in so mu po 'prejemu' zadnjega pisma iz romana dovolili, da se vrne domov.⁹ Pisma so torej namenjena znotraj- in zunajbesedilnim bralcem, a čez mero običajnega dvojnega naslavljanja iz pisemskih romanov (kjer vsa pisma preberejo tako osebe na zgodbeni ravni kakor tudi bralci knjige, prim. Altman, *Epistolarity*).¹⁰ Na neki način gre za podobnost z radikalno metalepso, 'nenavadno zanko', ki vodi iz knjige v realnost. Besedilo ima zaradi svoje faktično-fikijske dvojnosti zapleteno zgodovino izdaj, revizij, dodatkov in izrezov.¹¹

Celostno gledano je *Zoo* kompleksen, večpolaren in obenem monopolaren roman v pismih. 'Dežnik', ki ga razpenja avtorska funkcija, nikakor ne vsiljuje homogenizacije ali monologizma. 'Jaz' je namreč že sam na sebi večglasen: je zaljubljenec, »raztrgan« od ljubezni in melanholije; je avtor, ki sodeluje v medbesedilnem dialogu; je znanstvenik, ki ga zanima meta-fikijska igra; vse te hipostaze pa združuje globoka (romantična) ironija.

3. Formalistična teorija zavita v literaturo ali kot literatura?

Glavna vzporednica med formalistično teorijo in formalističnim romanom je seveda koncept žanrske inovacije s potujitvijo in z razgaljanjem postopka. V tem pogledu je *Zoo* podoben *Tristramu Shandyju*, projiciranem v pisemsko obliko.¹²

Že naslov pokaže osnovno strategijo zanikanja: če tradicionalni romani v pismih niso nič drugega kot pisma o ljubezni, potem oznaka »ne o ljubezni« obeta nekaj novega. Motivacija za takšno negacijo se izkaže za zelo zabavno: zaljubljenec se mora izogibati te teme, ker se Alja upira njegovi ljubezni in mu prepoveduje pisati o njej. Zaljubljenec si prizadeva ubogati njeno zapoved in piše o vsem mogočem – o Berlinu, o literaturi, o pisanju pisem, tudi o prepovedi pisanja o ljubezni; to pa počne samo zato, da bi naletel na metafore in vzorce, ki ga »neizprosno vračajo k prepovedani temi« (Sheldon, »Introduction« xxviii; dobro je znano, da je vloga sleherne prepovedi v literaturi ta, da se jo krši – gre za zakon *sižēja*).

Lahko bi tudi trdili, da je pri Šklovskem v progam potujitve (defamiliarizacije) pravzaprav vključena nekakšna familiarizacija: uporablja namreč že znane topose in jih še okrepi, tako da realizira metafore in doseže učinek

'prenovitve'. Značilen primer tega je dvojni motiv 'raztrganosti' od ljubezni in trganja pisem:

Pišem ti vsako noč, potem pa pismo raztrgam in vržem v koš. Pisma oživljajo, se popravljajo in znova jih pišem. Dobiš vse, kar sem napisal.

V tvojem košu za pokvarjene igrače [so moški, ki te obožujejo] [...]

Samo jaz, raztrgan in razcefran kot pismo, kar naprej plezam iz koša pokvarjenih igrač. Preživel bom še ducate tvojih minljivih muh; vsak dan me raztrgaš in vsako noč oživljam, tako kot pisma. (Odlomek iz 13. pisma, *Zoo, or Letters* 48)

Radikalna novost je postopek prečrtanega pisma (19. pismo, gl. sliko 4 v prilogi, str. 144). Bralcu je svetovano, naj ga ne bere – čeprav naj bi pismo, ki ga je napisala Alja, veljalo za najboljše v vsej knjigi –, pač pa naj ga raje preskoči in prihrani za konec. »S črtanjem pisma Šklovski poudari materialnost besedila, združi verbalno in vizualno, zasuka položaje ter se maščuje Alji za prepoved, ki mu jo je naložila« (Kauffman 20). Ironija je, da je odlomek, ki bralcu zapoveduje, naj ne bere izbrisanega pisma, tudi sam prečrtan s pismom vred.¹³ Kretnja črtanja nečesa, kar še vedno ostane vidno in berljivo, oziroma ideja, da je besedilo hkrati prisotno in odsotno, anticipira osrednjo figuro dekonstrukcije.¹⁴ S strukturnega vidika oblikovanja alternativnega konca po »zadnjem pismu« vodi k podobnemu črtanju zadnje besede v romanu – takšna knjiga nima zadnje besede.

Seveda je prenova zvrsti prek metafizijske ironije našla v pisemskem romanu nadvse ustrezno gradivo. Pisemski žanr namreč že v temeljih teži k samorefleksiji: v slehernem pisemskem romanu pisci pisem pišejo tudi o pisanju pisem. Šklovski je samo nekoliko močneje privil vijak in okreplil metapisemski naboj, ga povezal s starimi sredstvi samorefleksije, znanimi iz sternovske tradicije, in s svežimi formalističnimi idejami.

Je *Zoo* torej nekaj takega kot formalistična teorija, zapakirana v literaturo? Kakršno koli mehanično razumevanje tega odnosa bi bilo neustrezno. Uveljavljeni pogled na roman Šklovskega kot na »poskus praktične uresničitve načel, ki jim je sledil kot kritik«¹⁵ utrjuje razdelitev med diskurzoma in potrjuje dvomljivo hierarhično nadrejenost teorije literaturi. Ustreznejši pogled nam odpre koncept kolokvija: pojem hibridnosti, se pravi enakopravna ali celo nerazločljiva interakcija med obema poloma. Objektivna in metaraven se raztapljata v eno literarno celoto; literatura in kritištvo se stapljata («critifiction»). Kot je bilo že pokazano, 'jaz' deluje kot urednik *in* dopisovalec, kot kritik *in* pisatelj *in* zaljubljenec.

4. Dialogizacija dialoškega žanra: Parabesedila in parapisma

Glede na pojem dialoga med teorijo in literaturo bi bilo preveč preprosto pričakovati kakršno koli jasno razdelitev vlog ali besedilnih žanrov – deli-

tve na znanstvena pisma in *belles lettres* namreč ni. Dialog je dialogiziran in hibridiziran globinsko (in to v bahtinovskem pomenu, čeprav bi kaj takega ne pričakovali glede na zgodnja formalistična stališča Šklovskega).¹⁶

Zato menim, da ni posebej plodno obravnavati tistih pisem, ki izrecno tematizirajo formalistične ideje, kar so počeli predhodni interpreti. Gotovo je branje teh pisem zabavno in poučno; v tem smislu je zanimivo zlasti 22. pismo z avtorefleksivnim *mise en abyme*, napisano v slogu romantične ironije – v njem Šklovski omenja, da načrtuje roman *Zoo* kot eksperiment v formalistični poetiki. Z vidika dialoga se je od vsebine treba premakniti k formi (kar je povsem v duhu Šklovskega) in pogledati, kako so ti koncepti predstavljeni bralcu oziroma bralcem in kako je znanost okvirjena ali pa uporabljena kot okvir.

Zato se želim (še enkrat) posvetiti parabesedilom,¹⁷ zlasti pasažam, natisnjenim pred vsakim pismom. Gre za zelo zapleten pojav, o katerem želim postaviti novo tezo. V *Zooju* je vloga uvajalnih delov zasukana: 'uredniška'parabesedila, ki tradicionalno ustvarjajo trdno razmejitev med urednikom (ali kritikom) in dopisovalci (pisci pisem), so v tem primeru uporabljena za dekonstrukcijo hierarhičnih razmerij.

Prečrtano 19. pismo je uvedeno kar trikrat; ima predgovor (»predi-slovie«), pri tem pa takšna pasaža uvaja tako pismo kot tudi predgovor. Te dele so navadno imenovali »epigrafi« (Sheldon, »Introduction« xxix; Kauffman 22), a to je nedvomno zavajajoč izraz. Odnos med temi deli besedila in pismi je bolj podoben komentarskemu ali dražljivemu predgovoru ali napovedniku; imenujmo jih kar uvodniki. V ponatisnjenih in prevedenih izdajah so ti odseki natisnjeni v ležečem tisku, v izvorni berlinski izdaji pa so ločeni v okvirih. Primerjave berlinske izdaje s poznejšimi sovjetskimi izdajami ta vidik navadno zanemarjajo,¹⁸ čeprav je za epistolarnost relevanten. Slika 5 predstavlja nekaj primerov odlomkov, ki bodo še citirani (gl. priložo, str. 144).

Nekateri uvodniki so vestno strnjeni povzetki tega, kar sledi v pismu, nekateri so ironične nasprotno izjave (sicer pa v njih nasploh prevladuje ironična modalnost). V uvodniku zgoraj omenjenega pisma gre na primer za posmehovanje samemu teoretičnemu vložku:

Dvaindvajseto pismo,

nepričakovano in, po mojem mnenju, do skrajnosti odvečno. Vsebina tega pisma je očitno pobegnila iz neke druge knjige istega avtorja, vendar se je sestavljavcu knjige morebiti zdelo, da je pismo neobhodno potrebno zaradi raznolikosti. Pismo se je med pošto križalo s pismom [Alje] o Tahitiju.

(*Zoo, or, Letters* 79)

Ironijo spremljata namerna pomešanost in pomnožitev subjektivnih položajev: kdo je 'jaz', ki se postavlja za razsodnika nad avtorja-znanstvenika in sestavljavca-urednika?

V naratološkem smislu ta parabesedila nedvomno sodijo na raven uredniškega procesa. Iz tega so kritiki sklepali, da je delitev vlog med epi-

stolarnimi in uredniškimi besedili oziroma vlogami jasna, meja med zaljubljenčevim in urednikovim glasom pa razločna,¹⁹ tako da so »ironično vzvišenost«²⁰ pripisovali uredniku (Kauffman 22). Vendar pa ob natančnejšem pregledu postane jasno, da je urednikov glas globoko vpleten v ljubezenski konflikt in nikakor ne predstavlja odmaknjenega položaja, kaj šele znanstvenega metapoložaja.

Trinajsto pismo,

napisano med šesto in deseto uro zjutraj. Zaradi takšnega obilja časa je pismo dolgo. Ima tri dele. Edino pomembno je opažanje, da ženske v določenem berlinskem Nachtlokalu znajo držati vilice.

Petindvajseto pismo,

O pomladi, Prager Diele, Ehrenburgu in pipah. O času, ki mineva, in ustnicah, ki se obnavljajo – o srcu, ki je popolnoma izčrpano, medtem ko omenjene ustnice samo izgubljajo barvo. O mojem srcu. (47, 90)

To je zelo ambivalenten glas, ki pripada več kot le enemu diskurzu. Pravzaprav uvodniki razkrivajo še en dialog, s katerim se urednik odziva na pisce pisem, tudi nase, in naslavlja bralce ter jim pošilja pisemska sporočila.²⁰

Celotna knjiga je na podoben način opremljena z uvodniki in še s serijo predgovorov k vsaki izdaji. Ta besedila niso naslovljena le na dejanske bralce knjig (med njimi na sovjetske politike); Šklovski namreč vodi dialog – v drugi osebi – s svojo lastno preteklostjo, svojo prejšnjo knjigo in z Elso – v pismu, poslanem iz Rusije v Francijo.

Uvodniki sicer spominjajo na ironične opombe v Rousseaujevem romanu v pismih, toda takšna parabesedila izvirajo že iz zgodnjih romanesknih konvencij, ko so služila kot uvodi v poglavja in/ali sestavljala vsebinska kazala. Njihove parodične različice so nastale precej pred *Tristramom Shandyjem*, najdemo jih celo že v *Don Kihotu*, kjer je kar nekaj povzetkov vsebine poglavij, ki ne vsebujejo točnih informacij o vsebini, ampak delujejo kot metafizijski triki.²¹

Zoo predstavlja novo kombinacijo: Šklovski kombinira postopek povzemanja iz klasičnega romana s fiktivnim urednikom iz romana v pismih (*Herausgeberfiktion*). Nastalo hibridno vrsto parabesedil v pisemski obliki bi lahko imenovali 'parapismo'. To zamisel podpira vizualna predstavitev uvodnikov: postavitev, ki je bila izbrana za prvo izdajo (ni pa bila reproducirana v nobeni od poznejših izdaj), je tem 'parapismom' dejansko dala izgled pisem v majhnih ovojnica. Ta pisma so torej zapleten dvoglasni element v pisemskem metadialogu.

Glede na 'dialog' med teorijo in literaturo je zelo pomenljivo, da je Šklovski za svoj kritifijski podvig izbral ravno dialoški žanr romana v pismih.

Iz angleščine prevedel Marko Juvan

OPOMBE

¹ Ti tečaji, ki so v letu 1920/21 potekali na peterburškem (tedaj petrogradskem) Inštitutu za umetnostno zgodovino, so bili tako rekoč tečaji »ustvarjalnega pisanja« *avant la lettre*.

² Richard Sheldon in Victor Erlich sta sicer polemizirala o vlogi Šklovskega pri ustanavljanju formalizma. Z današnje perspektive pa je »Vstajenje besede« nedvomno kanonizirano kot njegov začetek.

³ Prim. njegovo zbirko člankov z istim naslovom (1993).

⁴ Za citat v angleškem prevodu prim. Sheldon (»Introduction« xxxi) in Kaufman (17).

⁵ Elsa Triolet (1896–1970), poznejša žena Louisa Aragona, je napisala nad 30 knjig, zvečine v francoščini. Po naključju je bila prva ženska, ki je prejela Goncourtovo nagrado. Poetiko eksila pri Šklovskem in Trioletovi je nedavno odlično primerjala Tippner (»Aller et retour«).

⁶ Prim. Eisen, pogl. »The Menagerie« (60–65).

⁷ »Obstajata dve razmerji do umetnosti. / Eno gleda na umetnino kot na okno v svet. / Ti umetniki skušajo z besedami in podobami izraziti tisto, kar je onstran besed in podob. Umetnike te vrste lahko upravičeno imenujemo prevajalce. / Druga vrsta razmerja gleda na umetnost kot na neodvisno obstoječe reči. / Vsebina umetnosti so besede, razmerja med besedami, misli in ironija misli, njihova razhajanja. Če umetnost sploh lahko primerjamo z oknom, je to samo narisano okno.« (Pismo 22, 80)

⁸ Redka izjema je Wolffheim, ki ima ženska pisma za ponaredke (»fingierte Gegenbriefe«, 341). A. Tippner vprašanje o (ne)pristnosti razglasi za manj pomembno, ker naj bi vsa ženska pisma tako ali tako obstajala samo prek avtorizacije moškega pisatelja. To sicer drži, vendar pa omenjena ideja o načelni neodločljivosti poudarja dekonstrukcijsko in metafikijsko igro s subjektivnostjo (Tippner, »Adressat« 237).

⁹ S tem zelo na kratko povzemam zapletene politične implikacije, o katerih razprave še vedno potekajo. Izraziteje polemični pogled na zadevo najdemo pri Sheldonu (»Surrender«).

¹⁰ Ključno je, prvič, da roman Šklovskega nima konsistentne zgodbene ravnine, in drugič, da ima zadnje pismo drugačen status. Da bi ga lahko brali kot peticijo, ga je treba brati kot del celotne zgradbe – kot »odprto pismo«, za katerega je konstitutiven literarni kontekst. Poleg tega pa lahko deluje tudi kot »retorično pismo« (tako ga lahko označimo po analogiji s terminom 'retorično vprašanje'), se pravi, kot pismo, na katerega je bilo že odgovorjeno.

¹¹ Najboljši pregled zgodovine teksta najdemo v angleškem prevodu Richarda Sheldona; zajema tudi vse različice v poznejših sovjetskih izdajah *Zooja*.

¹² Eno leto pred *Zoojem* je Šklovski napisal svoj slavni članek o Sternovem *Tristramu Shandyju*.

¹³ To potezo strukturne ironije Steiner v svoji sicer prodorni analizi ironije in metaironije v *Zoo* spregleda.

¹⁴ Linda Kauffman je prva poudarila dekonstrukcijske vidike *Zooja* (prim. zlasti str. 19, 20, 29). O derridajevskem pogledu na potujitev pri Šklovskem prim. Crawford.

¹⁵ Prim. geslo Thompsonove v standardnem *Handbook of Russian Literature*.

¹⁶ Poudarjeno bahtinovsko branje drugih vidikov *Zooja* ponuja Linda Kauffman.

¹⁷ Parabesedilnost se je pomaknila v žarišče pozornosti sodobne literarne vede (prim. Greber, »Paratext als Paartext«). A. Tippner razlaga »razširjeno perigrafijo« *Zooja* kot scenografijo intenzivne avtorske samorefleksije in sredstvo distan-

cirane komunikacije, ki v razmerju med bralcem in avtorjem proizvaja pisemsko intimnost.

¹⁸ Prim. zlasti Sheldonov uvod in komentar k angleški izdaji.

¹⁹ »V ironičnih epigrafih, s katerimi uvaja vsako pismo [...] ni več frustrirani ljubimec, saj se spreminja v pisatelja-tehnika, sedečega za mizo kakor navaden čevljar, ki oblikuje surovo gradivo svojih doživetij s priljubljenimi orodji« (Sheldon, »Introduction« xxx). »Urednikov ironični glas je vseskozi v kontrastu s tesnobnim glasom ljubimca« (Kauffman 22).

²⁰ Mestoma uporabljaja način žive izvedbe, kakor da bi nastopal na odru (npr. »poslušajte« v 1. pismu), in sicer na odru varieteja, kjer je on sam mojster ceremonije (prim. 22. pismo).

²¹ Samo nekaj časa pred *Zoojem* je Šklovski napisal članke o obeh omenjenih klasikih, čeprav se je v njih ukvarjal bolj s šizejsko kakor pa s formalno kompozicijo.

LITERATURA

Primarna literatura

- Šklovskij, Viktor [Shklovsky, Victor]. *Zoo: Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza*. Berlin: Gelikon, 1923.
- . *Zoo, or, Letters Not about Love*. Prev. in uvod Richard Sheldon, Ann Arbor 1971. Reprint: Dalchey Archive Press, 2001.
- . "A Parodying Novel: Sterne's *Tristram Shandy*." Prev. W. George Isaak. *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*. Ur. John Traugott. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968. 66–89.
- . "The Parody Novel: Sterne's *Tristram Shandy*." Prev. Richard Sheldon. *The Review of Contemporary Fiction* 1 (1981): 190–211.
- . *Theory of Prose*. Prev. Benjamin Sher. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive, 1990.

Sekundarna literatura

- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982.
- Crawford, Lawrence. "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization." *Comparative Literature* 36 (1984): 209–219.
- Eisen, Samuel David. *Politics, Poetics and Profession: Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Understanding of Literature (1919–1936)*. Diss. Stanford University. 1994.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism*. The Hague, 1955. Repr. Paris: Mouton, 1980.
- Federman, Raymond, ur. *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1975.
- Greber, Erika. "The Metafictional Turn in Russian Hoffmannism." *Essays in Poetics* 17.1 (1992): 1–34.
- . »Metafikcija – slepoe pjatno formalizma? Načala teorii metafikcii u formalistov.« *Russkij tekst: Russian-American Journal of Russian Philology* 4 (1996): 7–34.
- . »Metafiktion – ein 'blinder Fleck' des Formalismus? Ansätze zu einer formalistischen Theorie der *metafiction* (Ėjchenbaum und O. Henry, Šklovskij und

- Sterne).« *Strukturalismus: Zur Geschichte und Aktualität eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas*. Ur. R. Kloepfer – J. S. Koch. Heidelberg: Synchron, 2006. 85–107.
- . »Paratext als Paartext. Sibylle Schwarz und ihr Verleger.« Referat za Münchensko konferenco *Pluralisierung des Paratextes*. 5–8 April 2006.
- Kauffman, Linda S. *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1992.
- Tippner, Anja. »Adressat (un)bekannt: Intimität, Perigraphie und Selbstreflexion in Viktor Šklovskijs Briefroman Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi.« *Nähe schaffen, Abstand halten: Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. Ur. Nadežda Grigor'eva, Schamma Schahadat, Igor' Smirnov. München, 2005 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 62).
- . »'Aller et retour, ou aller seulement, sans retour': Exil als Lebensform und Metapher bei Elisa Triolet und Viktor Šklovskij.« *Ent-Grenzen/Za predelami: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts. Intel'ktual'naja emigracija v ruskoj kul'ture XX veka*. Ur. Lyubov Bugaeva, Eva Hausbacher. Frankfurt/M. itn., 2006. 105–129.
- Sheldon, Richard R. *Victor Shklovsky: Literary Theory and Practice*. Diss. Univ. of Michigan 1966. Ann Arbor: Univ. Microfilms, 1966.
- . "Introduction." V. Shklovsky. *Zoo, or, Letters Not about Love*. Ann Arbor 1971. Reprint: Dalchey Archive Press, 2001. xiii–xxxiii.
- . "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender." *Slavic Review* 34 (1975): 86–101.
- Thompson, Ewa M. "Shklovsky, Viktor Borisovich." *Handbook of Russian Literature*. Ur. V. Terras. New Haven – London: Yale University Press, 1985. 407–08.
- Triolet, Elsa. »Ouverture.« *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1964. 13–47.
- Wolffheim, Elisabeth. »Fragmentierung der Lebensgeschichte: Zu den autobiographischen Aufzeichnungen von Achmatova, Mandel'stam, Cvetaeva, Šklovskij und Nabokov.« *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 34 (1993): 327–46.

Dodatek



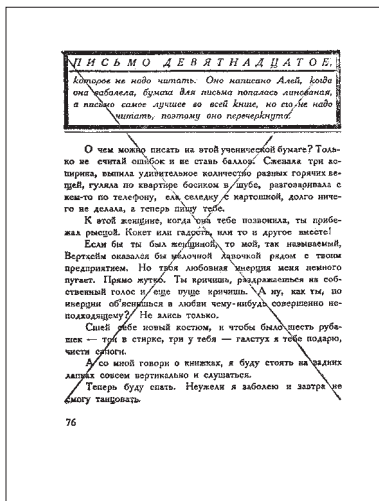
Slika 1



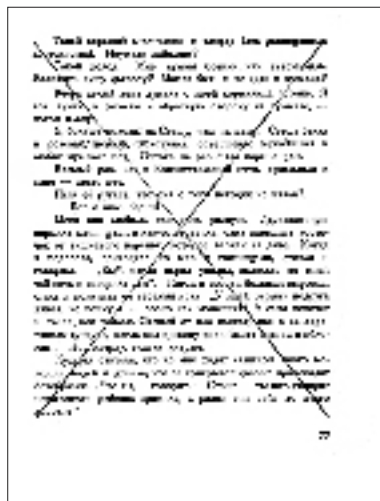
Slika 2



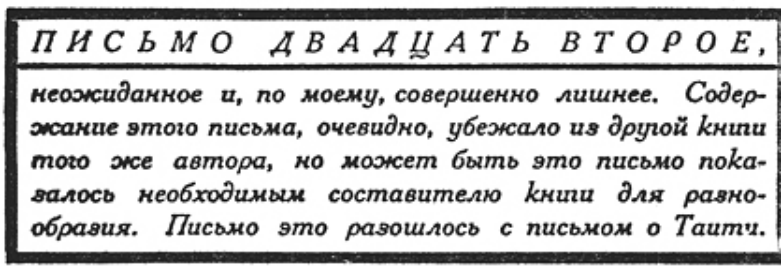
Slika3



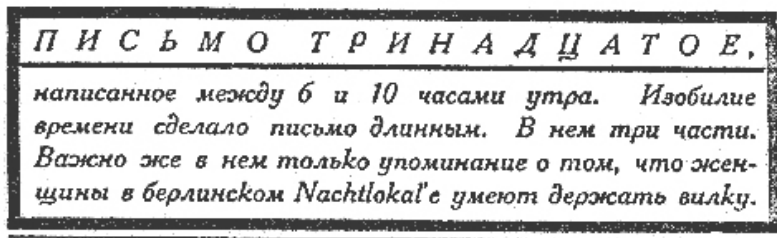
Slika 4.1



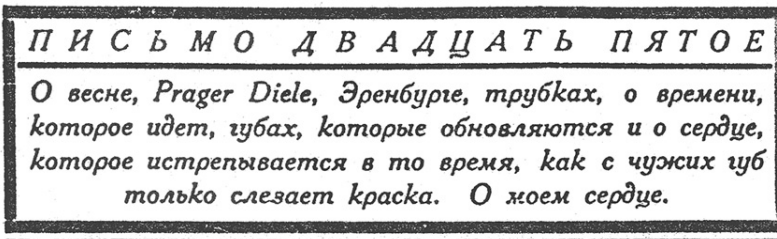
Slika 4.2



Slika 5.1 (Pismo št. 22)



Slika 5.2 (Pismo št. 13)



Slika 5.3 (Pismo št. 25)